

GERALD RESCH

Schlieren

Konzert für Violine und Orchester
(2005)

Kompositionsauftrag von Wien Modern

Besetzung: 2 (Picc, Altfl), 2 (Eh), 2, 2 - 2, 2, 2, 0 - Schl (2), Pk, Hf, Str (12, 10, 8, 6, 4)
Aufführungsdauer: 20'
Aufführungsmaterial: leihweise
Uraufführung: 25. November 2005, Wien, Konzerthaus - Großer Saal (Wien Modern)
Ausführende: Patricia Kopatchinskaja - Violine, Radio Symphonieorchester Wien,
Dirigent: Johannes Kalitzke

In Gerald Reschs Ensemblestücken finden sich oft konzertante Konstellationen: Bratsche und Ensemble, Akkordeon und Ensemble, Sopran und Ensemble, Sheng und Ensemble. „Mich interessiert daran eher das Eingebettetsein als das Abgesetzte“, erklärt der Komponist dazu. „So unterschiedlich die ästhetischen Koordinaten auch sein mögen, der Grundkontrast des Konzertanten hat in jeder historischen Epoche etwas zu sagen. Ich habe mich anfangs bewusst auf die Geige konzentriert, die das Große überhaupt erst in Gang bringt. Das ist im Wesentlichen die Konstellation des ersten Satzes: Eine Geigenlinie beginnt ganz einsam und regt einen zunächst noch sehr dünnen Orchestersatz an, zum Klingen zu kommen. Und dann beginnt dieser anfangs vollständig von der Geige abgeleitete Satz immer stärker zu wuchern, deckt die Geige, die am Beginn Auslöser war, mitunter zu, überrollt sie stellenweise regelrecht.“ Solche und ähnliche Metaphern spielen bei Reschs Komponieren überhaupt eine große Rolle - zumindest anfangs: „Ich gehe oft so vor, dass bildliche Vorstellungen einen Ansatz für die Komposition darstellen, an dem man weiterarbeiten kann. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass das Endprodukt sich bereits weit von der ersten Idee weiterentwickelt hat. Hier bin ich vom Bild der Schlieren ausgegangen: Die Geige als Hauptlinie, während das Orchester, zum Teil verzögert, die Hauptlinie imitiert und verzerrt, bis diese Imitationen vielleicht stärker in den Vordergrund treten als das, was die Geige selbst beiträgt. Es ist schwer für mich zu beurteilen, ob das Stück nun tatsächlich mit Schlieren zu tun hat, oder ob der Gedanke gewissermaßen nur der Katalysator war - diese Idee also, dass eine Linie Unter- oder Nebenlinien generiert, die die ursprüngliche Linie selbst oft auch zum Verschwinden bringen können. Wie auf einer beschlagenen Fensterscheibe, auf der man mit dem Finger eine Linie zieht, und sich Schlieren der hinuntertropfenden Wasserbahnen bilden, die die Linie selbst stören, auch zerstören, die aber trotzdem weitergeht.“

Der erste Satz gliedert sich sehr deutlich in zwei Teile: ein Original und mehrere „Doubles“ - eine Struktur, die auch in den folgenden Sätzen eine Rolle spielt. Resch: „Das habe ich in ähnlicher Weise bereits in einigen Stücken gemacht - eine Textur zu entwickeln, und diese dann nochmals durchzugehen, dabei auf anderes zu stoßen, anderen Tendenzen nachzugehen und so fort. Damit geht für mich eine Art von Repräsenwirkung einher - obwohl die Bezeichnung deshalb nicht ganz passt, weil sie aus einem anderen Zusammenhang kommt, also impliziert, dass dazwischen ein Prozess stattgefunden hat, der nun zum Abschluss kommt, und die Gegensätze vereint sind. Um dergleichen geht es mir nicht. Sondern um etwas Labyrinthartiges - in etwas zu kreisen, dabei wieder an einen ähnlichen Punkt zu kommen, an dem man bereits war, nur dichter. So ist das der Fall bei diesen Doubles.“

Im ersten Satz war eine weitere Vorstellung formbildend, nämlich die einer permanenten Beschleunigung. Während das Original 104 Takte in Anspruch nimmt, sind die Doubles immer stärker zusammengerafft - auf ein Drittel der Zeit, ein Neuntel, am Ende gar nur mehr ein Siebenundzwanzigstel. Eine Verkürzung um den Faktor drei also: „Die Musik wird immer stärker zusammengesprengt“, verdeutlicht Resch diesen Vor-

gang. „Ich glaube, dass das hörend gut nachzuvollziehen sein wird, zumal ich versucht habe, diese Textur deutlich zu zeigen, vor allem durch Markierungen der Bass Drums im Schlagzeug, die immer an einem neuen Formteil einsetzen und gegen Ende des Satzes, wo die Formteile immer knapper aufeinander folgen, immer häufiger klingen und die Musik schließlich regelrecht überschwemmen.

Im zweiten Satz, der unmittelbar an den ersten anschließt, spielt eine Gruppe des Orchesters alle drei Schläge des 4/4-Takts, eine andere alle vier, die dritte Gruppe alle fünf. Und zu diesen sehr einfachen Überlagerungen, zu diesem Gewebe aus Pulsationen, die sich immer wieder treffen, kommt dann auch noch die Geige hinzu – und macht etwas ganz anderes, indem sie die Lücken zwischen diesen drei Schichten auffüllt, sich von diesem recht strengen, äußerst schlichten und ich glaube gut durchhörbaren rhythmischen Schema zunehmend befreit. Ich habe bei der Arbeit, gerade weil es ein groß besetztes Stück ist, viel Aufmerksamkeit darauf verlegt, dass die Geige nicht unabsichtlich kaputtgemacht wird vom Orchester, und lasse sie deswegen mitunter ganz andere Texturen spielen: etwa, wenn das Orchester sehr langsam agiert, die Geige gleichzeitig aber sehr rasch und nervös.“

Fungiert also im ersten Satz die Geige als Generator des musikalischen Geschehens, das ihr teilweise auch über den Kopf wächst, gibt es im zweiten Satz große Gegensätze zwischen Solostimme und Orchester. Resch: „Horizontale Kontraste, Schichten, die gleichzeitig ablaufen, sich aber eigentlich nicht berühren oder beeinflussen – das fasziniert mich sehr. Eine Polyphonie von Anordnungen, wie die Kirche San Clemente in Rom, wo auf ein römisches Wohnhaus eine frühchristliche Kirche gebaut wurde, auf die hunderte Jahre später eine hochmittelalterliche Oberkirche gebaut wurde, die dann schließlich noch barockisiert wurde. Im Fall meines Konzertes habe ich das vor allem auf ein Spiel mit unterschiedlichen Lagen übertragen. Ich habe darauf geachtet dass die Geige, auch wenn sie tief spielt, was ich sehr mag, den nötigen Freiraum hat, also nicht forcieren muss, um durchzukommen. Es soll alles leicht gehen, selbst wenn es schwer zu spielen ist.“ Und er kommt auch in diesem Satz auf das Ausgangsbild zurück: „Bei dem Satz geht es um das zunehmende Aufweichen des strengen, starren rhythmischen Schemas, also auch hier um das Auflösen einer anfangs klaren Situation in ein Bündel von Schlieren. Die Geige betreffend habe ich da die Vorstellung von einem Sognando – einer träumenden Klangwirkung. Bestimmend sind die dunklen Klangfarben: tiefe Harfe, Blecheinwürfe und Pauken, die fast den ganzen Satz hindurch präsent sind, vielleicht wie ein ferner Partner zur Musik der Geige.“

Auch Patricia Kopatchinskaja, die Solistin, hat bei der Entstehung des Werkes eine gewisse Rolle gespielt, zumal Gerald Resch immer gerne mit seinen Interpreten und Interpretinnen zusammen arbeitet. Und für Kopatchinskaja wollte er schon lange einmal ein Stück schreiben: „Es schien mir auch besonders reizvoll, mich einmal ihrer Art zu spielen auszusetzen, die eigentlich eher nicht so viel mit mir zu tun hat. Ich meine, wenn ich ein Geiger wäre, würde ich ganz anders spielen als sie... – in erster Linie natürlich nicht so gut! Sie hat eine ausgesprochen temperamentvolle und sehr, sehr kreative Herangehensweise, egal, aus welcher Epoche ein Stück stammt. Sie bringt sich als Interpretin in einem wirklich hervorragenden und sympathisch rücksichtslosen Sinn persönlich ein. Und deshalb wollte ich ihr das Konzert stellenweise ein bisschen auf den Leib schreiben, aber nicht nur. Ich verlange auch Dinge, die eigentlich gar nicht zu ihr passen, das finde ich sehr wichtig: man soll sich ja nicht so bleiben wie man ist, sondern sich gemeinsam verändern! Vorwiegend ist es aber doch ein Violinkonzert geworden, das mit ihr zu tun hat – oder zumindest damit, wie ich sie sehe. Also finden sich freilich auch einige technische Raffinessen im Solopart, auf die ich ohne sie nicht gekommen wäre. Vor allem im dritten Satz, bei dem ich ihr ungestümes, lebendiges, liebenswert verrücktes Wesen spielen lassen wollte. Der hat aus diesem Grund auch die für Neue Musik etwas ungewöhnliche Überschrift *Verspielt* – ein leichter Schlusssatz, wenn man so will. Und in dem übrigens erstmals die Geige selbst ein gleichberechtigtes Double erhält, also einen Mit- oder Gegenspieler im Orchester: eine Solobratsche, die ihr gegenübertritt. Die letzte Minute ist also sozusagen ein Doppelkonzert. Und das hängt auch mit Patricia zusammen, die Bratschen liebt – und skurrile Konstellationen. Mir gefiel es gut, dass ganz gegen Ende des Stückes die Solistin in gewisser Weise abgelöst wird von einem anderen Instrument. Oder vielleicht nicht abgelöst wird, sondern einen Partner bekommt, der ihr an den Fersen klebt wie ein Schatten. Es ging mir da um die Idee von Leichtigkeit in dem Sinn, wie er in den Büchern von Italo Calvino vorkommt: dem Schweren etwas Leichtes zu entgegnen.“